В. М. ЗУММЕРЪ.

ДІОНИСЪ ЭРМИТАЖНЫЙ.

КІЕВЪ.
Типографія Императорскаго Университета св. Владиміра
Акц. О-ва печатн. и изд. дѣла Н. Т. Корчакъ-Новицкаго, Меринговская, 6.
1913.

Zummer, V. M.

The Dionysus of the Hermitage.

Діонисъ эрмитажный.

В. М. ЗУММЕРЪ.

ДІОНИСЪ ЭРМИТАЖНЫЙ.

КІЕВЪ.
Типографія Императорскаго Университета св. Владиміра
Акц. О-ва печатн. и изд. дѣла Н. Т. Корчакъ-Новицкаго, Меринговская, 6.
1913.

Печатано по опредѣленію Совѣта Императорскаго Университета Св. Владиміра.

Оттискъ изъ „Университетскихъ Извѣстій“ за 1913 г.

Діонисъ Эрмитажный [1].

Попытка обосновать положеніе: Діонисъ Эрмитажный—храмовая статуя первой половины IV-го вѣка. (1) Діонисъ Эрмитажный—храмовая статуя. монументальность; необработанная задняя сторона; ортодоксальная трактовка сюжета. (2) Эрмитажная статуя представляетъ именно Діониса: аттрибуты, одежда, обувь, прическа. (3) Діонисъ Эрмитажный среди другихъ разработокъ того-же сюжета; различія замысла, трактовки сюжета, типа бога, ритма и настроенія статуи. (4) Анализъ манеры исполненія Эрмитажнаго Діониса въ противуставленіи ея стилямъ разныхъ эпохъ и художниковъ. (5) Діонисъ Эрмитажный—на грани обмірщенія искусства.

1. Что передъ нами, несомнѣнно, храмовая статуя,—доказываетъ совокупность такихъ признаковъ, какъ—монументальные ея размѣры (больше натуральной величины),—необработанность задней стороны (очевидно, статуя стояла въ храмовой нишѣ),—и, наконецъ, оффиціальная, церковная, ортодоксальная версія трактовки сюжета, опредѣлившая изображеніе Діониса богомъ, благодѣтельно открывшимъ человѣчеству невѣдомую до него культуру винограда, — мирнымъ побѣдителемъ Индіи, въ своемъ культуртрегерскомъ подвижничествѣ обходящимъ землю,—указавшая воплощеніе такого заданія въ формахъ сдержанныхъ и строгихъ.

2. Тирсъ и киликсъ (или даже, если признать позднѣйшую реставрацію правильной,—виноградная кисть и шишка пиніи [2]) - плющевый вѣнокъ изъ листьевъ и гроздій,—пардалида,—длинный хитонъ, по женски подпоясанный и подобранный,—женственная прическа съ длинными локонами и лентой-перевязью,—всѣ эти черты и аттрибуты слишкомъ опредѣленно характеризуютъ Діониса, чтобы оставалось

еще мѣсто сомнѣнію, какой именно богъ прославленъ въ нашей статуѣ [3]); но какъ разъ въ отборѣ тѣхъ, а не иныхъ, аттрибутовъ и изобразительныхъ средствъ сказывается то, что выше названо оффиціальной версіей, къ ближайшему опредѣленію чего мы приступаемъ.

3. Первыя изображенія Діониса,—съ бородой,—говорятъ еще о грубомъ, мѣстно чтимомъ ѳракійскомъ божествѣ [4]). Повсемѣстное распространеніе культа по Элладѣ выдвигаетъ другого Діониса, обнаженнаго юношу; есть указаніе, что около середины V-го вѣка такого Діониса изваялъ Каламисъ. Наконецъ, въ первой половинѣ IV-го вѣка появляется типъ Діониса—одѣтаго юноши,—что уже даетъ нѣкоторую отправную точку для датировки нашей статуи.—Превращаясь постепенно изъ растительнаго божества,—бога-винограда,—въ бога опьяненія,—Ліэя, разрѣшителя печалей,—бога экстаза и драматической поэзіи,—Діонисъ съ IV-го вѣка становится излюбленнымъ сюжетомъ греческой скульптуры. Намѣчается и оживленно разрабатывается рядъ сюжетовъ, обнимающихъ и различные моменты діонисовской легенды, и различныя стороны божеской консистенціи Діониса.—Новорожденнаго Діониса несетъ Гермесъ нисскимъ нимфамъ (Праксилель, Олимпія [5]); Діонисъ-ребенокъ на рукахъ у воспитателя—Силена (Луврская группа, приписываемая Праксителю [6]), — верхомъ на плечахъ у товарища дѣтскихъ игръ—сатира (неаполитанскій музей [7]); Діонисъ—юный мечтатель (т. наз. „Нарциссъ", неаполитанскій музей [8]),—нѣжный, грустный, поэтическій, опьяненный собственной красотой (голова капитолійскаго музея [9]); Діонисъ — подавленный, пресыщенный чувственными удовольствіями, съ доходящимъ до міровой скорби пессимизмомъ пьяницы (Лувръ [10]); Діонисъ — великолѣпный эпикуреецъ: благородная, величавая фигура, эффектно задрапированный, съ бородой и жезломъ (Пракситель, „Сарданапалъ" [11]); Діонисъ — кутила, пьяный, съ безсильно свисшей на грудь головой, не стоящій на ногахъ (луврскій рельефъ, т. наз. „пріѣздъ Діониса въ Икарію" [12])...—Какъ ни велико разнообразіе этихъ сюжетовъ (число приведенныхъ примѣровъ можно-бы и еще умножить [13]),—въ ряду ихъ наша статуя займетъ свое, и притомъ совершенно обособленное, мѣсто, уводя насъ къ оставленной первоначальной версіи винограднаго бога, благодѣтельнаго культуртрегера; быть можетъ, лучшимъ средствомъ вполнѣ раскрыть, ярче выявить это особое содержаніе, отличный характеръ статуи,—

будетъ именно сравненіе ея съ только-что перечисленными: что дано тамъ,—что видимъ мы здѣсь.

1. Замыселъ.—Тамъ: Богъ низведенъ до человѣка; самая популярность изображеній Діониса, въ связи съ общимъ, уже болѣе мірскимъ, направленіемъ искусства, въ бо́льшей его доступности, интимности: веселый или мрачный, экстатическій или пьяный,—онъ ближе къ людямъ, чѣмъ безстрастные, отвлеченные олимпійцы; и даже наиболѣе божественные изъ этихъ Діонисовъ—лишь человѣкобоги.—Здѣсь: Богъ, родственный старшему, фидіеву поколѣнію боговъ,—спокойный, свѣтлый, благостный, но дольнему міру непричастный; онъ несетъ людямъ чашу, какъ благовѣстіе новой культуры, но глядитъ онъ - мимо людей—«въ вѣчность предъ собой».

2. Трактовка сюжета.—Тамъ: Сюжетъ разсматривается лишь какъ предлогъ для созданія жанровой сцены,—и, опять-таки, къ діонисовской легендѣ привлекаетъ именно богатство представляемыхъ ею соблазнительныхъ возможностей.—Здѣсь: Человѣкоподобнымъ символомъ пользуются для выявленія абстрагированной сущности культа въ ея строгой, оффиціальной эманаціи. Съ заботливой осторожностью обойдены, замолчаны детали, могущія нарушить благочиніе иконы, святость храма. Вокругъ бога не скачутъ веселые козлоногіе звѣри, не запрокидываются въ неистовствѣ желанія обезумѣвшія мэнады; строгая, сухая, архаизированная статуэтка Афродиты [14]),—символъ всяческаго преуспѣянія,—правоучительно наставляетъ: чти Діониса, сажай виноградъ, будешь богатъ и счастливъ. Эта Афродита не слита съ фигурой бога въ одну общую композицію; она намѣренно отдѣлена, поставлена на особый постаментъ, сознательно архаизирована,—все, чтобы подчеркнуть, что это не женщина, не богиня,—а иконка, фетишъ, символъ [15]) [16]). Аттрибуты бога подобраны, по преимуществу, такіе, которые говорили-бы о его просвѣтительной миссіи: даже пардалида какъ-будто хочетъ напомнить о завоеваніи Индіи.

3. Ритмъ и настроеніе.—Дитя тянется за виноградной кистью; нѣжныя ручки ребенка ласкаютъ бородатаго Силена; гарцуетъ мальчикъ на шеѣ своего козлоногого дядьки; манитъ пантеру юный Нарциссъ; безнадежнымъ жестомъ забросилъ за голову правую руку пьяный мизантропъ; эффектно отставилъ посохъ и уперся въ бокъ «Сарданапалъ»: валится съ ногъ подвыпившій гуляка: движеніе, жизнь, безпокойство.—Застылъ въ торжественно спокойной позѣ благодѣ-

тельный богъ: ровно легли тщательно завитые локоны, по два съ каждой стороны; симметрично распредѣлились сложныя складки—хитона, плаща, пардалиды; іератическая недвижность и окаменѣлость,—величественное спокойствіе, граничащее съ безразличіемъ.

4. Праксителемъ (Аполлонъ Сауроктонъ, Аполлино, торсъ Эроса) начинается,—и очень скоро прикрѣпляется къ сюжету Діониса,—рядъ статуй, въ которыхъ художникъ стремится передать утонченный эффектъ грѣшной граціи нѣжнаго «юношескаго тѣла, принимающаго женственныя формы въ линіяхъ бедеръ и живота» [17]). Пріурочить его именно къ Діонису было вполнѣ умѣстно: изъ своихъ восточныхъ странствій богъ принесъ темную молву о борьбѣ солнечнаго и луннаго культа,—мужскаго и женскаго начала,—и объ ихъ примиряющемъ синтезѣ; женоподобная грація была къ лицу ему, мирному богу,—такъ смѣшно видѣть его съ аттрибутами, напр., Геракла, въ которые вырядилъ его Аристофанъ, и на парѳенонскомъ фризѣ его узнаешь по тому, что, изнѣженный, подложилъ онъ подъ себя подушку.—И у Эрмитажнаго Діониса есть черты, намекающія на эту двойственную природу бога: длинный, по женски подобранный, хитонъ,—слишкомъ изысканная для мужчины обувь,—локоны прически;—но это именно только черты. Тѣло статуи—мужское, мощное, героическое,—то канонически-божественное тѣло, къ какимъ такъ любили приставлять свои анемичныя портретныя головы императоры римскіе (монументальный Августъ Ватикана [18]).

4. Замыселъ и трактовка сюжета, ритмъ и настроеніе статуи, героическая мужественность тѣла бога,—всѣ эти моменты какъ будто уводятъ Эрмитажнаго Діониса изъ шумнаго круга праксителева и эллинистическаго ѳіаса; провѣримъ эти соображенія наблюденіями надъ техникой и манерой исполненія неизвѣстнаго скульптора, изваявшаго эту статую.

Техника—высокая и свободная, исполненіе—выдержанное и тщательное; легко и увѣренно разрѣшена «сложная задача—передать различіе складокъ, образуемыхъ матеріями разной плотности, составляющими одежду бога». Детали, даже самыя мелкія,—вродѣ петель и звѣриныхъ головокъ на обуви,—выдѣланы съ большой отчетливостью [19]).—Такая ровность и выдержанность исполненія,—возможна-ли она въ эпоху техническаго несовершенства?—техническихъ исканій?—наконецъ, техническихъ достиженій даже?—Нѣтъ: подобная манера ти-

пична для времени, въ непосредственной близости слѣдующаго за эпохой великихъ, завершительныхъ достиженій техническихъ; подобная эпоха чувствуется за спиной Эрмитажнаго Діониса, и это она дала такую выдержку и спокойствіе работѣ его автора.—Громадное дѣло художественнаго переворота сдѣлано; старое,—то, что осталось по ту сторону художественной революціи, — изжито безвозвратно, — новое еще не манитъ соблазнами неизвѣданнаго. На долю счастливыхъ художниковъ такихъ періодовъ достается благодарный трудъ лишь умѣло примѣнять принципы новыхъ завоеваній, лишь спокойно разрабатывать ихъ, всецѣло исходя изъ того, что сдѣлано предшественниками,—быть-можетъ, кое-гдѣ даже идя дальше ихъ, намѣчая дальнѣйшую ступень, но не бросаясь, очертя голову, въ неизвѣстное, въ безумной жаждѣ новыхъ формъ и смѣлыхъ дерзаній.—Діонисъ Эрмитажный впиталъ и пользуетъ все положительное наслѣдіе фидіевой эпохи. Но отнести его къ эпохѣ Фидія мѣшаетъ именно эта, присущая ему, черта слишкомъ большого спокойствія и увѣренности,—его холодность и академичность. Пора Фидія,—пора изумительнаго напряженія всѣхъ художественныхъ силъ, великаго синтеза, резюме всего доселе бывшаго греческаго искусства,—отмѣчена бо́льшимъ вдохновеніемъ и подъемомъ: все-же, громадную долю того, что дѣлали художники фидіевой эпохи,—приходилось имъ дѣлать—впервые.

Болѣе роднитъ Эрмитажнаго Діониса со школой Фидія намѣренная условность, тщательная, любовная архаизація женской фигуры и легкія черты архаизма въ трактовкѣ фигуры самого Діониса.—Сказать, что художникъ обратился къ условному воспроизведенію потому, что реальное ему было не подъ силу,—нельзя: исполненіе, въ общемъ, свободное и мастерское. Мы имѣемъ здѣсь дѣло съ сознательнымъ пользованіемъ архаическими формами въ интересахъ изящной стилизаціи [20]).—Старыя формы превзойдены, художникъ имѣетъ въ распоряженіи всю совокупность совершенныхъ техническихъ пріемовъ,—но связь съ архаической традиціей, со старыми, но трогательными въ своей неумѣлости статуями боговъ, въ которыхъ неостывшее религіозное чувство видитъ святыню, икону, образъ,—еще жива и дѣйственна.—Фронтальность; параллельность ногъ; складки нижняго хитона,—неумѣлыя, небывалыя,—брошенныя между ногами; зигзагообразный заломъ верхняго диплодія, какъ у эгинской Аѳины; серповидный, словно въ жести, сгибъ приподнятаго края (у Афродиты); винтообразные локоны, спускающіеся по плечамъ

(общіе Діонису и Афродитѣ), — бережно сохраненныя архаическія черты, переданныя, однако «безъ жесткости и сухости примитивнаго искусства, въ мягкой и изящной манерѣ новой техники», — поэтическая оглядка назадъ, послѣдній взглядъ въ пережитое, но еще милое прошлое, прощальная улыбка уже отошедшему дѣтству искусства. И если свойственно это Фидію и его школѣ[21]), то для поколѣній болѣе удаленныхъ архаика уже не имѣетъ ни прежняго смысла, ни прежняго обаянія, какъ вслѣдствіи бо́льшей временно́й разобщенности, такъ и вслѣдствіи измѣнившагося духа времени.

Итакъ, если, съ одной стороны, совершенство техники, спокойная ровность исполненія отводятъ нашей статуѣ мѣсто въ искусствѣ послѣ-фидіевскаго времени, то, съ другой стороны, архаизація, какъ легкая и умѣлая стилизація, заставляетъ ставить ее не въ слишкомъ большой удаленности отъ этой эпохи. И, въ самомъ дѣлѣ, — въ какой мѣрѣ присущи Эрмитажному Діонису особенности техники и творческая манера мастеровъ слѣдующаго за Фидіемъ времени? Что̀ у него — отъ раффинированной граціи, нѣжной задумчивости, мягкаго ритма, — свѣтотѣни, — трактовки волосъ, какъ сплошной массы (Гермесъ, Эвбулей[22]), — sfumato — Праксителя? Что̀ — отъ страстнаго изгиба (вакханка[23]), углубленныхъ глазъ, полуоткрытыхъ ртовъ (тегейскія головы[24]) [25]) — Скопаса? — Скульпторъ владѣетъ драпировкой, — но есть-ли у него виртуозничанье ею, — виртуозничанье подчасъ въ ущербъ правдѣ, — какъ въ нике самоѳракійской[26]), фигалійскомъ фризѣ, фризѣ Мавзолея? — Быть можетъ, ему не чужды импрессіонистскія, симплификаціонныя тенденціи времени Александра (Апеллесъ)? — нервная утонченность, потокъ движенія и свѣта — Лизиппа? — упадочное совершенство эллинизма? — Полагаю, достаточно поставить эти вопросы, чтобы отвѣтить на нихъ отрицательно. Все-же, если, опредѣляя степень приближенія Эрмитажнаго Діониса къ эпохѣ Праксителя, мы сравнимъ его съ произведеніемъ переходного времени, стоящимъ на границѣ между искусствомъ Фидія и Праксителя, — съ Ириной Кефизодота[27]), то, хотя анализъ и дастъ черты сходства[28]), — онѣ не таковы, чтобы имѣть право говорить о вліяніи Ирины на Діониса (а такое вліяніе можно опредѣленно утверждать, напр., относительно олимпійскаго Гермеса: почти полная аналогія группировки): Діонисъ отодвигается т. о. еще ближе — къ Праксителю. Мало того: иныя черты сближаютъ его съ такими, болѣе позними, произведеніями, какъ праксителева Артемида изъ Габій[29]) (костюмъ, подобранный хи-

тонъ, волосы) и «Артемида, увидѣвшая Эндиміона» [30]) (опредѣленный, «индивидуальный» узелъ, перевязывающій пардалиду). Но, возникшій въ непосредственной близости къ праксителевой эпохѣ,—либо даже въ средѣ его искусства, — Діонисъ Эрмитажный воспроизводитъ идейное содержаніе эпохи Фидія. Діонисъ Эрмитажный кажется мнѣ греческой статуей первой половины IV-го вѣка,—слѣдующимъ, за Кефизодотомъ, шагомъ къ Праксителю.

Но, можетъ быть, Діонисъ—не греческая, а римская статуя?—Утверждать, что статуя эта—оригиналъ,—не смѣю. Опредѣлить, какому времени и странѣ можетъ принадлежать копія,—не берусь. Но что статуя эта,—сама-ли имъ является, повторяетъ-ли,—но несомнѣнно имѣетъ греческій оригиналъ,—полагаю несомнѣннымъ. Думать, что статуя намѣренно воспроизводитъ чуждый стиль, создавая черты несуществующаго оригинала, — значило-бы преувеличивать стилизаціонныя способности мастеровъ римской эпохи [31]).

Діонисъ Эрмитажный стоитъ на порогѣ обмірщенія искусства послѣднимъ эпигономъ рода фидіевыхъ богочеловѣковъ. Вотъ сейчасъ придутъ человѣкобоги Праксителя, божественные въ своей красотѣ, но красотѣ уже земной и чисто человѣческой. А за ними нахлынутъ и просто люди, и даже подъ-люди, веселое звѣрье ѳіасовъ. Какъ это ни странно,—иныхъ изъ нихъ поставятъ въ храмахъ, принимать молитвы вѣрныхъ (вѣдь, не для украшенія-же стоялъ «божественный молодой человѣкъ» Гермесъ на священной почвѣ Олимпіи?),—но, ставши храмовыми статуями по назначенію, станутъ-ли они оттого произведеніями религіознаго искусства?—Не то, чтобы не было уже указаній культа и канона,—но—кто-же станетъ теперь подчинять себя стѣснительнымъ веленіямъ оффиціальной религіозной версіи, когда такъ много передъ художникомъ интереснѣйшихъ жизненныхъ задачъ?—И вотъ, постепенно лишаясь прежней значительности, утрачивая реальное содержаніе,—стираются облики боговъ, перепутываются аттрибуты, скрещиваются культы, образуя синкретическія религіи—и все болѣе обезцѣниваясь внутренне...

Такое, почти трагическое, положеніе—на грани набожнаго средневѣковья Фидія и веселаго Ренессанса Праксителя,—придаетъ какую-то трогательную прелесть «послѣднимъ образамъ»:

въ послѣднiй разъ вамъ вѣра предстоитъ:
еще она не перешла порогу,..
но часъ насталъ, пробилъ...
Молитесь Богу,—
въ послѣднiй разъ вы молитесь теперь.

[1]) (ТАБЛ. I) Каталожный N 156.—Литература о статуѣ,—списокъ изданій, въ которыхъ она была опубликована,—въ статьѣ Г. Кизерицкаго („Художеств. сокровища Россіи“, 1901, 49); тамъ-же—данныя по исторіи статуи, свѣдѣнія о реставрированныхъ частяхъ.—Извѣстны двѣ реплики статуи. Воспроизведенная у Рейнака (S. Reinach, „Répertoire de la statuaire gr. et rom.“, Paris, 1897, t. I, p. 391; въ дальнѣйшихъ ссылкахъ книга обозначается буквой R) группа Діониса и женской богини—„Надежды“- (Лондонъ, колл. Hope)—несомнѣнно, позднѣйшая обработка того-же сюжета: волосы бога льются по плечамъ вольными прядями, архаизированный стиль исполненія женской фигуры также уже не соблюденъ (то-же богатство мелкихъ складокъ, что и на одеждѣ бога).—Рисунокъ на той-же „pl. 695“, помѣченный именемъ Гуаттани, несмотря на черты отличія (нѣтъ опоясывающей лобъ бога широкой ленты), воспроизводитъ нашего Діониса, котораго Гуаттани видѣлъ въ Римѣ въ 1875 г. (Monum. ined., ann. 1875, tav. II).—Еще болѣе отошла отъ Эрмитажнаго группа „Діониса съ нимфой“ (Мельпоменой? въ рукѣ ея—лира), (R 383), вѣроятно восходящая къ тому-же архетипу, хотя фигура бога здѣсь обнажена и поднята не лѣвая, а правая рука; женская фигура сохраняетъ еще отдѣльный постаментъ, но уже мало чѣмъ напоминаетъ архаическую статуэтку,—она выросла почти до размѣ-

ровъ мужской фигуры, трактована реально (передано движеніе), слита съ богомъ въ одну группу (богъ обнимаетъ ее).—(Матеріалъ, даваемый рейнаковскимъ атласомъ, привлекается лишь иллюстративно и сюжетно; ближайшее опредѣленіе, топографическое и хронологическое, воспроизведенныхъ у Рейнака памятниковъ в задачу настоящей работы не входитъ).

²) У Діониса лондонской группы R 391_1 въ поднятой рукѣ шишка пиніи, въ опущенной—энохоя: рисунокъ Гуаттани повторяетъ реставрацію.

³) ср., напр., хитонъ и обувь—Діониса пергамской гигантомахіи; обувь—„Нарциссъ“ (=юный Діонисъ); вѣнокъ и лента—римскіе Антинои, трактованные какъ Діонисъ (слѣпокъ страссбургскаго университета; Антиной Ватиканскій—R 584_2); женское убранство волосъ—„Діонисъ среди сатировъ“, изображеніе на вазѣ „красиваго“ стиля (Furtwängler, „La collection Sabouroff“, Berlin, 1883—87, табл. LVII), Иныя черты, характеризующія внѣшность бога и распространившіеся на его жрецовъ, запротоколированы въ изображеніяхъ этихъ послѣднихъ (R 392, напр.).

⁴) Изображенія этого сельскаго божества—Діониса-Погонита,—сохранились на наксосскихъ и ѳасосскихъ монетахъ и на вазахъ „строгаго“ стиля (см. M. Collignon, „Mythologie figurée“, pp. 252—253); т. наз. „индійскій“ Діонисъ (R 30, 375, 378, 382, 392), великолѣпнымъ образчикомъ котораго является „Сарданапалъ“ Праксителя,—позднѣйшая и своеобразная версія типа бородатаго Діониса; къ „Сарданапалу“ примыкаетъ рядъ рельефовъ—R 30, 31.

⁵) Воспроизведенія—у Brunn-Bruckmann, „Denkmäler gr. u. röm. Sculpt.“ (въ дальнѣйшемъ—B), въ „Die Ausgrabungen zu Olympia“, herausgegeben v. E. Curtius, F. Adler u. G. Hirschfeld, Berl. 1877, XXV taff...

⁶) B 64. ⁷) R 397; ср. Римъ, Альбани. ⁸) „Das Museum“, 84. ⁹) и ¹⁰) Baumeister, A. „Denkmäler des klass. Altertums“, рисс. 484, 486.

¹¹) B 381. ¹²) R 31.

¹³) Рядъ дѣтскихъ жанровыхъ сценокъ — изображеній Діониса-младенца: R 22, 23, 374—378, 389 (между ними: съ птичкой, въ давильномъ чанѣ, на козлѣ, спящій); юный Діонисъ: R 22—29, 32, 34, 35—41, 375—391 (среди нихъ: пьяный на ослѣ, дразнитъ виноградной кистью молодого фавна или пантеру, поитъ пантеру виномъ, верхомъ на пантерѣ, съ отрокомъ-лозой, съ Силеномъ, кентаврами, вакханками, нимфами).

¹⁴) Подпись рисунка Гуаттани R 391 называетъ ее М е л ь п о м е н о й (у „нимфы“ R 383 въ рукѣ лира), и, если это—подлинно, муза трагедіи,—вся композиція должна прославлять Діониса, какъ изобрѣтателя театра. Но, въ такомъ случаѣ, совершенно непонятно, почему-же богъ характеризованъ аттрибутами исключительно виноградными? Въ композиціи, имѣющія въ виду отмѣтить именно эту функцію бога, обычно вводится изображеніе масокъ—діонисійскихъ, трагическихъ, комическихъ (Діонисъ среди масокъ на птоломеевой чашѣ Bibl. Nat.—R 25; маски среди вакхическихъ аттрибутовъ R 37, въ изображеніи вакханаліи—R 38, на діонисовыхъ алтаряхъ, чашахъ etc.; ср.—putti съ масками—т. наз. „геніи“ трагедіи, комедіи—R 283).—Лондонская группа coll. Hope надписана: „Bacchus et l'E s p é r a n c e“. Такой богини (Ἐλπίς?) у грековъ, къ персонификаціи отвлеченныхъ понятій не склонныхъ, не было. Но, конечно, Афродита привлечена здѣсь въ смыслѣ, непривычномъ ходячему представленію объ этой богинѣ. Значеніе статуэтки Афродиты въ нашей композиціи то-же, что и—рога изобилія въ рукахъ Діониса (R 378, 379), или окружающихъ его аллегорическихъ фигуръ, олицетворяющихъ времена года (R 30, 41); присоединеніе фигуры малютки-Эроса (а то и нѣсколь-

кихъ крылатыхъ putti) имѣетъ—иногда то-же, иногда—отличное значенiе.—Наконецъ, послѣднее предположенiе относительно женской фигуры группы,—именно, что это—А р i а д н а,—врядъ-ли даже возможно. Нѣтъ причины, почему-бы фигуру супруги бога надо было ставить на особый постаментъ, придавая ей черты архаической статуэтки для надобностей культа. Объединенные въ одной композиціи Діонисъ и Аріадна изображаются обычно обнявшимися (R 385, 388).

[15]) Соединенiе въ одной композицiи реальной фигуры божества и культовой статуэтки: ср.—группа San Ildefonso—Касторъ, Поллуксъ и изображенiе женскаго божества (табл. IV) (Bruckmann, „Klassischer Sculpturenschatz, N 501) и рядъ Венеръ у R 341; часто въ композицiю вводятся гермы, термины, etc (R 331, 332).

[16]) Композиціонная неслитность мужской и женской фигуръ, различiе ихъ стилей исполненiя и размѣровъ,—постепенно сглаживаются въ R 391_1 и, особенно—въ R 383; обнявшiеся Дiонисъ и Аріадна представляютъ уже композицiю вполнѣ слитную.

[17]) Двоящiйся, смущающiй эффектъ такого сочетанiя всего острѣе даютъ леонардовы (приписываемые Леонардо?) Iоанны - Вакхи; „Гермафродиты“ (R 367, 368, 371, 372...) огрубляютъ его.

[18]) В 225. [19]) даже у „Нарцисса“ исполненiе обуви—грубѣе.

[20]) Быть можетъ, въ этомъ—только требованiе сюжета (см. прим. 15)?—Но, вѣдь, R 391_1, R 383, при аналогичномъ сюжетѣ, стараются освободиться отъ этого налета архаизма,—тогда какъ Эрмитажный Дiонисъ бережно его сохраняетъ.

[21]) Черты архаическія въ Аѳинѣ—Παρθένος настолько преобладаютъ, что нѣкоторые изслѣдователи отрицаютъ какое-бы то ни было участiе Ф и д і я въ работахъ жизненно и свободно трактованныхъ фронтона и фриза. А л к а м е н ъ: улиткообразные волосы „пергамскаго герма“, убранство волосъ и форма глазъ „Афродиты въ садахъ“.

[22]) В 74.

[23]) статуэтка въ Дрезденѣ; вѣроятная реставрацiя Синтениса.

[24]) В 44. [25]) Ср.—Мелеагръ-вилла Медичи, Ватиканъ,., и, напр., надгробный рельефъ съ Иллиса, Аѳины.

[26]) В 85. [27]) В 43.

[28]) Большое, мощное, спокойное тѣло; тяжесть тѣла оперта на одну ногу (Ирина—лѣвую, Дiонисъ—правую). Ни Ирина на жезлъ, ни Дiонисъ на тирсъ не опираются: „древесные пни, столбики, подпоры, выносящiе центръ тяжести статуи за предѣлы площади, занимаемой ея ногами“,—принесетъ съ собой потомъ Пракситель (пень позади Дiониса—позднѣйшее добавленiе). Одинаково выдвинута впередъ и наклонена голова (Ирина—вправо, Дiонисъ—влѣво): это даетъ бо́льшую по сравненiю съ фронтальностью, экспрессiю,—но пока лишь экспрессiю позы, не лица. Одна рука поднята; подтянута черезъ поясъ одежда; повисъ конецъ плаща; легли круглыя складки у шеи (правда, у Ирины прямыя складки все еще брошены между ногами, тогда какъ у Дiониса онѣ уже разошлись къ бокамъ); спокойная ревность исполненiя.

[29]) В 59. (табл. II) [30]) Ватиканъ. (табл. III).

[31]) Ср. архаизированныя статуи художниковъ имп. Адріана (Юпитеръ, Діана); ихъ-же—портретные Антинои Дiонисы (см. прим. 2).

В. М. Зуммеръ.







